

Ce dossier pédagogique est édité par la Direction générale de l'enseignement scolaire, avec l'expertise de l'Inspection générale de l'éducation, du sport et de la recherche dans le cadre du César des Lycéens 2022.

Pour fédérer les jeunes générations autour du cinéma français et continuer à en faire un mode d'expression privilégiée de leur créativité, l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma et le ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports s'associent pour mettre en place le **César des Lycéens**, qui s'ajoute, depuis 2019, aux prix prestigieux qui font la légende des César.

Cette opération est organisée en partenariat avec la fédération nationale des cinémas français (FNCF), le centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et l'entraide du cinéma et des spectacles.

En 2022, le César des Lycéens sera remis à l'un des sept films nommés dans la catégorie « Meilleur Film », à travers le vote de près de 2 000 élèves de classes de terminale de lycées d'enseignement général et technologique et de lycées professionnels.

Le César des Lycéens sera remis le 7 mars à la Sorbonne lors d'une cérémonie, suivie d'une rencontre entre les lycéens et le lauréat, retransmise en direct auprès de tous les élèves participants.

En savoir plus :

<http://eduscol.education.fr/cid129947/cesar-des-lyceens.htm>

Auteur du dossier : Séverine Danflous

© Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, 2022

Onoda, 10 000 Nuits dans la jungle

Réalisation : Arthur Harari

Distribution : Le Pacte

Production : Nicolas Anthomé, Lionel Guedj

Avec : Yûya Endô, Kanji Tsuda, Yuya Matsuura

Durée : 2h47

Sortie : 21 juillet 2021

Synopsis

Onoda : 10 000 nuits dans la jungle raconte l'histoire vraie d'un soldat japonais, Hirō Onoda, envoyé sur une île des Philippines juste avant le débarquement américain pour y mener la Guerre Secrète. Peu de temps après son arrivée avec ses hommes sur l'île de Lubang, la guerre s'achève. Mais, surentraîné par les services secrets, il interprète tous les signes de la défaite japonaise comme des pièges de l'armée américaine pour les conduire à la reddition. Une lutte pour la survie s'engage avec une poignée de soldats. C'est l'arrivée d'un jeune homme au cœur de la jungle, trente ans plus tard, venu le confronter à sa légende qui lui permet de comprendre son erreur.

Entrée en matière

Le cinéaste Arthur Harari, également acteur et scénariste, est issu d'une famille de cinéma avec un père acteur et un frère chef opérateur. Après trois courts métrages (*Des jours dans la rue*, 2005, *Le Petit*, 2006, *Peine perdue*, 2008) et un moyen métrage (*La Main sur la gueule*, 2007), il réalise son premier long, *Diamant noir* en 2015. Film de casse sur fond de règlement de compte familiaux dans le milieu des diamantaires d'Anvers, cette première œuvre joue déjà sur la frontière entre les genres, du film noir au drame familial. En couple avec la réalisatrice Justine Triet, il a coécrit le scénario de deux de ses films, *Sybil* (2019) et *Anatomie d'une chute* (en préparation). *Onoda* a fait l'ouverture de la section « Un certain regard » au festival de Cannes 2021 et a obtenu le prix Louis-Delluc, la même année. Avec ce film, il met en lumière un épisode oublié de la Seconde Guerre mondiale, à travers le portrait de cet homme qui lutte pour gagner un combat perdu d'avance.



Matière à débat

Film de guerre à la croisée des genres

D'emblée *Onoda* interroge la notion de genre cinématographique. À la fois film de guerre et film d'aventure, il ne cesse de remettre en question les codes de ces genres respectifs. En effet, il débute bien comme un film de guerre traditionnel avec l'arrivée sur l'île d'Onoda (Yûya Endô) qui tente d'expliquer à la hiérarchie qu'il faut lui confier le commandement des forces armées de l'île, puis la visite du camp 900 infesté par le typhus, pour se changer peu à peu en une quête quasi mystique, celle d'une mission qui confine à l'aveuglement. À la séparation en deux groupes distincts pour poursuivre la guérilla, répond la bifurcation vers le film d'aventure. Mais le film de guerre sans guerre engendre un film d'aventure sans réelle aventure. Adoptant un rythme très lent, étirant les actions, il raconte la survie dans la jungle d'un groupe de trois hommes conduits par le lieutenant Onoda pour y mener une mission secrète. L'épure domine dans la mise en scène aussi bien que dans la narration, les rebondissements se font rares et Harari accumule les plans fixes ou tremblés, privilégie les mouvements d'appareils amples. Son film travaille le dénuement et le dépouillement. Ce que le cinéaste cherche à saisir c'est cette guerre invisible parce que déjà achevée. *Onoda* s'écarte de tout ce que le spectateur connaît et le déroute, à l'image de son personnage éponyme obsédé par la mission qu'il tente de mener à bien envers et contre tout. La robinsonnade n'est pas loin non plus lorsque la maigre troupe apprend à survivre en rationnant ses vivres, en cueillant des fruits tropicaux, en fabricant des abris de fortune pour se protéger des pluies diluviennes qu'ils doivent détruire à la moindre alerte, effaçant toutes traces de leur passage. À la croisée des genres, il est possible de voir une incursion dans les codes canoniques du cinéma nippon hanté par les fantômes aussi bien dans ses films d'épouvante que dans ceux qui jouent sur la frontière entre le réalisme et le fantastique. Ainsi, Onoda (Kanji Tsuda, pour le rôle d'Onoda âgé) lors d'une sublime séquence qui dépeint sa folle solitude après la mort de son dernier compagnon de lutte, se revoit en fantôme sur la rive brumeuse où jamais agent étranger n'est venu délivrer le message fatidique. Son dédoublement dans le temps et l'espace expose la folie qui le gagne mais aussi la folie d'une guerre qui lui a résolument échappé, une guerre qui lui a dérobé sa vie, une guerre où il a lutté en vain contre un ennemi invisible, forcément invisible.

Le décor absorbe les personnages

Dès ses premiers plans, le film nous plonge dans la jungle et multiplie les images déconcertantes d'un homme camouflé sous un costume de feuillages afin de se fondre avec le décor. La caméra se rapproche de son visage, pour nous révéler ses rides et ses angoisses. Onoda est devenu un élément naturel de cette île, il a absorbé la jungle. Bête traquée qui tente d'habiter dans cet environnement hostile, il est — avec ses compagnons d'abord, puis seul ensuite — soumis aux intempéries, à la violence des autochtones comme de la nature, à la boue et aux plantes et fruits vénéneux. Les éléments déchaînés comme les Donkos, Philippins originaires de l'île, tendent mille pièges à ces soldats japonais aveuglés par leur fausse guérilla. Un lent travelling vertical remonte le long des arbustes et des feuillages pour embrasser et surplomber l'île évoquant aussitôt celui de *L'Enfance d'Ivan* de Andreï Tarkovski (1962) qui racontait déjà une vie entièrement dévorée par la guerre. La

jungle bruisse, elle est animée, la bande sonore enregistre cette matière mouvante. Le décor ouvre et ferme le film puisque l'île est le cœur même d'Onoda, l'insularité enferme, forclos, emprisonne. Un fondu enchaîné passe de la carte au territoire dévoilant ainsi le mirage, l'illusion d'une appropriation du terrain. Onoda doit attendre d'avoir perdu tous ses compagnons de lutte et sa jeunesse pour s'assimiler entièrement à cette île qui le cache et l'absorbe. L'ennemi est invisible, il faut lui échapper par tous les moyens. La chanson « Sado est loin au-delà des vagues de la mer... » qui parcourt le film reflète le trajet d'Onoda contraint à s'adapter sans cesse, c'est un chant immortel, qui joue toujours sur la mélodie quand ses paroles ne cessent de se transformer au gré des chanteurs. À Futumata, le major Taniguchi avait comparé les soldats formés à la guerre secrète à des moustiques au plafond, des mutants capables de tout pour ne pas mourir. Onoda a compris la leçon et sait qu'il faut se métamorphoser pour mener à bien sa mission. « Vous n'avez pas le droit de mourir, il faudra trouver une autre solution. » leur ordonnait l'armée. Mi-homme, mi-île, il accepte cette hybridité, pour survivre coûte que coûte, ne parle presque plus, existe à peine sous son déguisement. Il faut attendre la lecture de la reddition du Japon par le major aux cheveux blanchis pour qu'Onoda rende les armes et redevienne enfin un homme. La toute dernière séquence offre un somptueux champ-contrechamp sur le mythique étranger qui quitte l'île et les habitants qui l'observent en silence. Haie d'honneur ou curiosité de voir enfin l'homme camouflé dans la jungle, Onoda gagne doucement l'hélicoptère qui le ramène vers le Japon. Un plan s'attarde sur ses pieds qui quittent le sol. Trente ans après son arrivée, Onoda s'arrache enfin à cette terre et à son mirage.



Naissance d'un mythe : mise en scène de l'écrit

Arthur Harari met en scène l'écrit, réactivant ainsi l'étymologie des termes légende et mythe. La légende, le mythe c'est ce qui doit être lu, ce qui est de l'ordre du récit. Onoda est devenu un mythe vivant comme le lui rapporte le jeune homme venu le délivrer. « J'ai lu tout ce qui a été écrit sur vous. [...] Il y a le Yéti et Onoda » lui explique-t-il, aviné¹. Dès le début, des plans fixes donnent à voir les journaux que tient Onoda — des écrits qui tentent de consigner son histoire, sa chronologie, sa trajectoire. Imprimer la mémoire des faits participe de la gageure dans cette île où la hiérarchie militaire elle-même l'a abandonné, voire oublié tel le major Taniguchi qui peine à se souvenir de ce lieutenant, mort pour presque tous, et pourtant érigé au rang de légende vivante. En manière de s'approprier l'espace, d'essayer de le plier à ses désirs, Onoda, à l'aide de son second, Kozuka, arpente l'île et attribue des noms aux montagnes, aux rivages — « Les mamelles de Machiko », « La berge Kozuka », etc. Les mots ancrent sur le terrain, ils permettent d'appivoiser ce qui est étranger. Pourtant, le mirage et l'illusion sont contingents, intrinsèques à la guerre secrète, Onoda a été surentraîné à interpréter les signes comme autant de messages de l'ennemi. Lorsque son frère et son père sont amenés sur l'île afin de révéler à Onoda la défaite du Japon et l'inanité de sa lutte, celui-ci retourne tous les signes en leur envers : les journaux sont de purs objets de propagande yankee pour les contraindre à se rendre, les articles originaux y sont trafiqués, la radio diffuse des émissions truquées réenregistrées puis rediffusées très vite. Devant la difficulté de donner un sens à ce langage à double sens, Onoda explique à son comparse : « Ils savent que ce qui a l'air compliqué, et même incompréhensible, sonne vrai. » Ainsi, le haïku récité par son père devient un message codé pour leur annoncer qu'un agent les attendra sur le rivage est. L'image se fait témoin de leur lutte pour décrypter le poème, retrouver les termes exacts et les assembler sur la page blanche du carnet. Le spectateur est invité à déchiffrer la forme des idéogrammes avec eux — et la langue japonaise se présente sur l'écran comme une langue chiffrée. Tout est affaire de mots et d'interprétation : « Le major Taniguchi disait toujours : *chaque mot est important...* » explique Onoda à son acolyte. C'est enfin dans une bouquinerie où les livres militaires sont bannis que le jeune admirateur du légendaire lieutenant Onoda vient raviver la mémoire du major Taniguchi. Le mythe est désormais pourvu d'un corps.

Prolongements pédagogiques

Analyse de l'image

Les élèves peuvent être amenés à réfléchir sur les images de la séquence de la berge (1h58'44 à 2h01'47) où Kinshichi Kozuka perd son pistolet en aval alors qu'ils le cherchent en amont et sont ainsi amenés à repenser leur histoire au gré du tourbillon formé par la rivière. Comment cette séquence propose-t-elle de relire l'histoire ? Comment à la lumière de la phrase du major Taniguchi « Tu dois changer ta manière de voir les choses. » cette séquence se propose-t-elle comme leçon d'analyse du film ? Quels sont les mouvements d'appareil choisis par Harari pour montrer le tourbillon qui inverse le courant ? De quelle

¹ Arthur Harari explique s'être appuyé sur le récit de deux journalistes français *Onoda, trente ans seul en guerre* de Gérard Chenu et Bernard Cendron (Arthaud, 1974) et avoir lu ensuite l'autobiographie *Au nom du Japon* de Hirō Onoda (1974, trad. française, La Manufacture des livres, 2020).

manière le montage participe à faire monter la tension chez le spectateur ? Comment passe-t-il visuellement d'une situation d'apaisement à la catastrophe du harpon qui hameçonne Kozuka ? La séquence peut-être également confrontée à celle du harpon dans le *Délivrance* de John Boorman (voir Références cinématographiques).

Lettres

Les élèves peuvent évidemment interroger la mise en scène de l'écriture. Pourquoi Harari s'attarde-t-il longuement sur les carnets et le crayon d'Onoda traçant ses idéogrammes — caractères appelés kanji ? Il serait également profitable de les conduire à réfléchir sur les liens entre l'œuvre cinématographique et les récits d'aventures auquel elle fait écho de *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (1899 — qui se révèle avant tout un voyage dans les méandres de la nature humaine) aux romans de Stevenson (*L'île au trésor*, 1883, mais surtout la fin du *Maître de Ballantrae*, 1888 — que Harari rêve d'adapter et qui s'achève sur une lutte sauvage entre deux hommes en plein cœur de la forêt) ou encore aux *Aventures de Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719) dont le héros, échoué sur une île, doit apprivoiser le sol et se soumettre à une discipline de fer pour survivre. La séquence de déchiffrement de la propagande ennemie conduit Onoda à commenter : « Un habitant de la Lune lisant nos journaux n'y comprendrait rien », clin d'œil possible au récit d'aventure de Savinien Cyrano de Bergerac intitulé *Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1655) avec ses livres lunaires miraculeux dépourvus de caractères. Nouveau Don Quichotte combattant contre des moulins à vent, Onoda est-il un héros ou une pauvre ère nourrie de rêves illusoire ? Il serait intéressant d'inviter les élèves à y réfléchir. Le film ne tranche pas, Harari donne à voir un homme surentraîné à croire en son pays et empêtré dans ses illusions au point de ne pouvoir envisager la défaite : « Au bout d'un moment tout vient de l'ordre du mental. Il recrée la guerre, la réinvente et c'est plus simple de résister quand il y a quelqu'un d'autre, que quand on est seul. Le film est un dépouillement vers la solitude et la question est comment continuer à faire corps avec lui à l'accompagner au-delà du raisonnable. » (Arthur Harari, entretien sur France Culture, 27 juillet 2021).

Références

Onoda fait écho au film de Josef von Sternberg *Fièvre sur Anathan* (1953). Entièrement tourné au Japon avec des comédiens japonais, ce film testament est un pari fou de la part de von Sternberg qui occupe le rôle de récitant sans jamais traduire les dialogues japonais. De la même manière, *Onoda* est un projet audacieux, tourné avec des acteurs japonais, au Cambodge (même si l'île de Ludang est en réalité située aux Philippines). Les deux histoires prennent appui sur des faits historiques, un groupe d'hommes japonais échoués sur une île qu'ils doivent protéger de l'ennemi avec une seule femme alentours (*Anathan*) et qui refusent durant six ans d'accepter la reddition du Japon malgré les signes qui leur sont envoyés et qu'ils prennent pour des pièges quand Onoda raconte l'histoire de ce soldat enfermé dans sa guerre secrète jusqu'au déni de la défaite japonaise et qui réinterprète les messages reçus sans jamais mettre en doute le bienfondé de sa mission. En revanche, la question de la femme n'est plus centrale, elle est déplacée dans *Onoda* en figures multiples, photographies de l'épouse et la fille (nommée Akiko, peut-être en hommage à Sternberg) de Shimada puis la Philippine qui trouve brièvement refuge sous l'abri d'Onoda avant de blesser Kozuka et

d'être éliminée. Par ailleurs, Harari fait également référence au *Délivrance* de John Boorman (1972) avec sa séquence de lessive où un harpon vient tuer le dernier compagnon d'Onoda. Les deux films interrogent la question de l'homme confronté à la nature aussi hostile que les habitants du lieu, le retour à la sauvagerie à l'état de nature et le cinéaste français se revendique clairement du réalisateur anglais dans nombre d'entretiens.

